

## Kleine Mitteilungen.

**Die Anfänge des modernen Dramas. — Die Osterfeiern.**  
Das moderne Drama leitet seinen Ursprung nicht vom antiken Drama, sondern von den geistlichen Spielen des Mittelalters her, die ihrerseits wieder aus der kirchlichen Liturgie hervorgegangen sind. Dramatisch war schon die Feier der heiligen Messe: fortschreitende Handlung, Wechselreden, verteilt auf den Priester und die Diener am Altare, oder an Festtagen auf den opfernden Priester, die ihm dienenden Leviten, den Chor der Sänger und das Volk. Oft führte der Text des Evangeliums, zumal zu Weihnachten, Ephanie und Ostern zu einer Art Rollenverteilung beim Vortrage. Mannigfaltig und reich an Abwechslung wie die Feste der Kirche war auch deren Begehung, und vor allem dienten Poesie und Musik dazu, die Hauptmomente der Feste Priestern und Laien in würdiger Weise darzubieten. In dieser Absicht dichtete und vertonte in St. Gallen Notker der Stammler seine Sequenzen, Ratpert seine Hymnen und Litaneien und würdig reihte sich als der dritte in diesem musikalischen Dreibunde Tutilo (gest. 915) an, gleich den beiden anderen ein Schüler Marzells, erfahren in der Wissenschaft, wohl geübt in den bildenden Künsten und berühmt als Erfinder der Tropen, von denen einer für die Entwicklung des modernen Dramas von Bedeutung wurde. Um nämlich die Feier des Gottesdienstes zu erhöhen, erweiterte Tutilo einzelne Teile der Meßgebete, insbesondere die Introitus der höchsten Festtage, mit Zusätzen, die aus wohlgefügtem Texte und kunstvollen Melodien bestanden.

Wie die Sequenzen haben sich diese Schöpfungen mittelalterlicher Tonkunst, die man „Tropen“ nannte, von St. Gallen aus über die ganze Kirche verbreitet und in verschiedenartiger Gestaltung bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts erhalten. Das bekannteste von diesen Tonwerken Tutilos ist der Tropus *Hodie cantandus est nobis puer*, der zum Introitus der dritten Messe

am Weihnachtsfeste gesungen wurde. (Vgl. Gautier, *Histoire de la poésie religieuse*.) Schon die Sequenzen Notkers waren dramatisch angelegt und wurden, wie ihr Bau und ihre Melodien zeigen, im Wechselgesange von zwei Chören (Männern und Knaben) oder zwei Halbchören vorgetragen. Dasselbe gilt von den Tropen, und in einigen ist der dramatische Charakter ausdrücklich angedeutet. So z. B. wird in der St. Galler Handschrift des Tropus, mit dem die Geschichte des geistlichen Dramas beginnt, der Wechselgesang durch Int. (Interrogatio) und R. (Respondetur) angemerkt. Es ist der bekannte Tropus: Int. Quem quaeritis, in sepulchro, o christicolae? R. Iesum Nazarenum, o coelicolae. Non est hic, surrexit, sicut predixerat. Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro. Resurrexi, postquam factus homo tua iussa paterna peregi. Dieser Tropus, an Matth. 28, 5 f., Mark. 16, 6 f. und Luk. 24, 6 f. sich anlehnend, stammt aus der Zeit des Tutilo und wurde als Introitus der Messe am Ostersonntag gesungen. Zur dramatischen Szene wurde er, als man ihn mit der Kreuzbestattung in Verbindung brachte. Von dieser in den Klöstern des Festlandes herrschenden Sitte berichtet uns ein englisches, dem hl. Dunstan (967) zugeschriebenes Rituale, das sich in seinen Vorschriften für die Feier des österlichen Gottesdienstes darauf beruft und ausdrücklich Fleury-sur-Loire und Gent anführt. Man pflegte nämlich am Karfreitag nach dem Gottesdienste ein in Tücher gehülltes Kreuz in der Nähe des Altars in eine Art Grab zu legen. Hier blieb es bis zum Ostermorgen. An diesem begaben sich nach dem dritten Responsorium der Matutin ein oder zwei Kleriker, mit der Alba bekleidet und mit einem Palmzweig in den Händen, zu dem Grabe und ließen sich dort nieder. Hierauf gehen drei andere Priester, die drei Frauen darstellend, in Chormäntel gehüllt und Weihrauchfässer schwingend, ebendorthin. Sobald sie der Engel erblickt, fragt er: Quem quaeritis? Die Frauen antworten; worauf ihnen die Kunde von der Auferstehung und der Auftrag, sie zu verkünden, zuteil wird. Hierauf stimmen sie die Antiphon an: Surrexit enim, sicut dixit, dominus. Alleluja. Der Chor beschließt mit der Absingung des Te Deum die Matutin.

Das Zwiegespräch der Frauen mit den Engeln, das Hervortreten einzelner aus der Menge, das Gehen zum Grabe und die Rückkehr verliehen dem Schlusse der Ostermatutin dramatischen Charakter. Den Text aber zur Unterredung boten die ersten vier Sätze des oben mitgeteilten Tropus, die dann in allen Osterfeiern wiederkehren. Von diesen ist die geschilderte, und aus einem St. Galler Antiphonar aus dem 11. Jahrhunderte überlieferte, die einfachste. Eine Ausweitung der Szene zeigt die Bamberger

Osterfeier, deren Niederschrift in die Zeit der Ottonen zurückreicht. Der Text stimmt mit dem St. Galler überein, nur ist, um den Gang der Frauen zu dem Grabe zu beleben, noch der Vers vorgesetzt: *Et dicebant ad invicem: Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?* (Mark. 16, 3). Wieder eine andere Erweiterung der Osterfeier bestand darin, daß man (nach Matth. 28, 6. 7.) die Engel an die Frauen die Aufforderung richten ließ, an das Grab heranzutreten und sich selbst zu überzeugen, daß Christus auferstanden sei. Diese leisten Folge, erhalten von den Engeln die vom Herrn im Grabe zurückgelassenen Linnen und das Schweißtuch, nehmen sie mit und zeigen sie dem Chor unter Absingung passender Sätze, wie sie die Antiphonen und Versikel des Offiziums boten. Zuweilen aber, wie z. B. in der Straßburger Osterfeier aus dem 12. Jahrhundert, wurden zu diesem Zwecke eigene Sätze gedichtet. Um die liturgische Feier auszuweiten, schob man auch Hymnen und Sequenzen ein, die in der Kirche schon lange in Uebung waren und mit der Entwicklung der lateinischen Dichtung und Reimkunst immer schwungvoller sich gestalteten. So vor allem die aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammende Sequenz *Victimae paschali*, welche schon durch ihren dramatischen Bau dazu einlud. Die vom Grabe zurückkehrenden Frauen singen die ersten drei Verse, worauf der Chor mit dem vierten *Dic nobis Maria, quid vidisti in via?* sich an eine der drei Marien wendet und, nachdem er die Antwort *Angelicos testes etc.* erhalten hat, den Schluß der Sequenz *Credendum est etc.* singt. Durch die Aufnahme dieser Sequenz wurde zugleich ein Fortschritt in der inneren dramatischen Handlung erzielt. Die Antwort auf die Frage *Dic nobis Maria etc.* führte zur Absonderung einer Person aus der Gruppe und stellte sie dem Chore gegenüber. Noch dramatischer gestaltete sich die Szene, wenn sich die drei Marien in die Antwort teilten, wie es z. B. in der Trierer Osterfeier geschieht.

Ein neuer Schritt zur weiteren dramatischen Entfaltung der Osterfeiern geschah dadurch, daß man den Bericht des Evangelisten Johannes 20, 4 f. in Handlung umsetzte und die Apostel Petrus und Johannes auf die Nachricht der Frauen von der Auferstehung des Herrn zum Grabe wetzlaufen ließ. Diese Szene findet sich oft in deutschen Liturgien, z. B. in einer St. Lambrecht und in einer Augsburgener aus dem 12. Jahrhunderte, und ist dann, freilich in komischer Fassung, auch in die volkstümlichen Spiele übergegangen.

Die letzte Stufe in der Entwicklung der Osterfeiern bildet die Hinzufügung der Erscheinung des Herrn. (Joh. 20, 15 f.). Christus erscheint der Maria Magdalena. Zum erstenmal treten

zwei Personen, von den anderen gesondert, im Zwiegespräche einander gegenüber, wobei Maria die in ihr wechselnden Gefühle des Schmerzes, der Freude und der Ehrfurcht schon nach der Anweisung zum Vortrage in Mienen und Geberden zum Ausdrucke bringen mußte. Eine Osterfeier, in der alle die genannten Szenen sich finden, ist uns in einem Nürnberger Antiphonar aus dem 13. Jahrhunderte überliefert. Die Verbindung der dramatischen Szenen zu einer einheitlichen Handlung, die Zwiegespräche, bald in gebundener, bald in ungebundener Form geführt, und die Teilnahme des Chors verleihen der Nürnberger Osterfeier schon den Charakter eines kleinen Dramas. Sie bildete aber noch einen Teil der Liturgie und in ihrem Dienste sind die Osterfeiern bis in das 18. Jahrhundert geblieben. Ihre Beliebtheit erhellt schon aus ihrer Verbreitung. Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887, hat 224 lateinische Osterfeiern nachgewiesen, von denen 159 in Deutschland, 52 in Frankreich, die anderen in Italien, Spanien, Holland und England aufgefunden wurden. Erst in jüngster Zeit hat Hermann Pfeiffer, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Wien 1908, der glückliche Finder und verdienstvolle Herausgeber des 200 Jahre verschollenen Klosterneuburger Osterspieles, mitgeteilt, daß die vom 13. bis zum 15. Jahrhundert in dem dortigen Stifte übliche lateinische Osterfeier in 8 Handschriften in der Stiftsbibliothek vorliege.

Zu dem rein liturgischen Charakter der Osterfeiern stimmte auch die Beschränkung der Kostümierung auf die kirchlichen Gewänder, denen man nur selten noch etwas hinzufügte. Die weißgekleideten Engel am Grabe hielten Palmzweige in den Händen, Christus bekam zur Charakterisierung vielleicht einen Spaten, und erst später, als durch die Osterspiele die Kunst der Bühnenausstattung vorgeschritten war, scheint man auch in den Osterfeiern mehr Pracht entfaltet zu haben. So z. B. findet sich in der Osterfeier, die aus dem Kloster Fleury stammt und die umfangreichste unter allen bisher bekannten ist, die Anweisung, daß Christus zuerst als Gärtner, dann in vollem Ornate als Weltheiland mit der Kreuzesfahne erscheinen sollte. Die Darsteller der Ordensfeiern waren Geistliche, wie auch die Verfasser der Texte. Die liturgischen Osterfeiern waren zwischen Matutin und Laudes eingelegt und bildeten so einen Teil des Gottesdienstes. Durch Erweiterung der in den Osterfeiern bloß angedeuteten Momente und durch Aufnahme neuer, auch weltlicher, entwickelten sich die Osterspiele, die schon ihres Umfanges wegen vom Gottesdienste losgelöst werden mußten.

Seitenstetten.

Dr. Anselm Salzer.